

TECNICHE DI IMPROVVISAZIONE

STEFANO BATTAGLIA

PROGRAMMA DI STUDIO ANNO BIENNIO

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

Non esiste cultura nel mondo che si dispensi dal praticare la musica. In alcune di esse è addirittura la zona più vitale e rappresentativa della civiltà. Gli antropologi, gli etnologi, i ricercatori della semiologia musicale e perfino gli etologi sono concordi nell'assegnare un alto valore di significato alle pratiche musicali delle tribù dell'uomo.

Se però la musica ha un senso ovunque essa sia stata e venga praticata, la domanda sul senso della musica sembra appartenere soltanto alle culture che fanno uso della scrittura. Ciò può dipendere dal fatto che i popoli tribali vivono in modo empatico la loro presenza nell'universo musicale. Ovvero può dipendere dal fatto che la musica che si interroga sul proprio senso non è più meramente comunitaria.

Se così fosse vorrebbe dire che la domanda "che senso ha la musica?" non esprime, come molte le domande, una ignoranza, ma è essa stessa già espressione di un sapere e di una cultura. Ma, mi si passi il termine, di una cultura ignorante, che ignora o dimentica il significato e l'origine dell'entità musicale, confondendola solamente con la somma dei linguaggi, degli stili e dei generi che l'hanno attraversata.

La mia ipotesi è che vadano scartate le soluzioni che trattano il senso come un fenomeno denotazionale e distributivo, di genere, prescindendo da una spiegazione anche causale del riferimento in musica. E che la nostra civiltà musicale non deve mai dimenticarsi del significato che la musica ha da sempre avuto su questo pianeta, e che sempre dovrà proteggere e mantenere.

Per questo si deve insistere sul completamento del triangolo virtuoso *ethos – pathos – logos*. *Ethos* inteso come *ragione d'essere*, inizio, contenuto, motivazione, base da cui si dipanano i due lati, i due aspetti del lavoro: quello razionale e formale sulla *scrittura*, attraverso i simboli, i codici e la sintassi (*logos*); quindi quello espressivo, legato alla necessità e alla volontà di essere, alla esigenza e all'urgenza di dire, mirato alla maturazione della sfera emotiva, all'istinto consapevole (*pathos*). Tralasciando uno solo di questi tre aspetti corriamo il rischio di limitare a sola grammatica il gesto musicale, ignorando la profonda unità che musica, pensiero, parola e azione del corpo, ha avuto in tutte le culture antiche e conserva ancora oggi nelle culture non del tutto alfabetizzate e teorizzate. Se definissimo a musica come mera algebra, allora potremmo ipotizzare una semiologia della musica. Se viceversa riconosciamo alla musica e al suono uno statuto superiore a quello del fonema, perchè la sua comprensione invade più campi dell'essere, allora dobbiamo cercare di costruire una prassi che operi nel *meta-linguaggio* come presupposto non solo attraverso principi semantico-narrativi universali, ma che si concentri senza alcuna ideologia estetica sulla sua materia pura, oltre le differenze di genere e stile, oltre i linguaggi stessi della musica. L'esperienza musicale ha da sempre concesso un percorso binario, come vi fossero due affluenti dello stesso fiume: uno, per così dire artigianale, navigabile attraverso percorsi di rappresentazione, utile a *fare* il

musicista, ed una artistica, di manifestazione, indispensabile ad *essere* musicista. Questo spiega il motivo per cui noi incontriamo tra il pubblico musicisti che non *fanno* i musicisti, e neppure sanno di esserlo, ma che musicisti *sono*, nella sostanza. E per contro incontriamo musicisti che attraverso un percorso di apprendimento sono riusciti a *fare* i musicisti ma che nella sostanza musicisti *non sono*. La prassi dell'improvvisazione risulta essere un privilegiato vaso comunicante tra le due vie, concretamente utile per l'artigiano che avrà più strumenti di rivelazione, agirà con maggiore comprensione e consapevolezza nella rappresentazione, decisiva per chiunque abbia ambizioni artistiche, di espressione del sé più profondo attraverso la musica. Per prassi s'intende lo sviluppo metodologico di pratica strumentale quotidiana atta a stabilire un rapporto simultaneo tra pensiero e azione e cercare di definire, su un piano più evidente, una distinzione interiore tra "essenza" (intesa come "luogo interiore" individuale e indivisibile situato nelle regioni più pure e profonde del sé) e "personalità": personalità (plurali) intese come "strutture" edificate e stratificatesi nel tempo, frutto, anche inconsapevole, dei contesti culturali, familiari e geografici nei quali l'individuo cresce, di studi compiuti e maestri incontrati, delle relazioni e delle conoscenze accumulate nel tempo. In una parola l'esperienza, nel suo senso più ampio, dove confluiscono e si accumulano informazioni molteplici e di diversa natura, tra cui tutte le tradizioni che ci capita di affrontare come percorso di studio e/o le passioni musicali che alimentano le varie stagioni della nostra vita. L'essenza rimane la regione unica e decisiva delle consapevolezze, la risultanza tra i talenti, l'adesione e il combaciare di alcune tra le personalità con l'individualità profonda. Operare in questo senso permette di espandere e sviluppare le tecniche diverse già assunte portandole da uno stato di conoscenza ad uno di consapevolezza e favorendo la spontanea necessità di "scoprirne" o "inventarne" di nuove, stabilendo una relazione armoniosa tra esse e le proprie personalità, creando rapporto di significato diretto tra urgenza espressiva (verità individuale) e tecnica esecutivo/compositiva (capacità sintattiche e formali).

Ricrea i presupposti per il raggiungimento e l'affermazione di un'identità musicale, un livello di espressione individuale più profonda, coincidente con una maggiore intensità emotiva maturata attraverso il percorso di rivelazione- comunicazione con la propria specifica individualità e della propria individualità con "l'esterno". Percorso che avviene su due piani e in due fasi: uno definibile di (ri)trovamento, di auto-rivelazione, rivolto alla comprensione del sé; l'altro di rivelazione e comunicazione verso l'esterno, teso alla comprensione del gesto artistico come processo di collegamento tra le persone, e al significato della *performance*.

Pur considerando l'efficacia pedagogica dell'improvvisazione, soprattutto durante l'infanzia e l'adolescenza, e considerando tutte queste affermazioni nella loro complessità, si delineerebbe, quindi, come i laboratori

d'improvvisazione musicale particolarmente adatti anche ai musicisti adulti e già forti di un bagaglio personale tecnico espressivo importante.

Attraverso il percorso di riconoscimento delle azioni ricorrenti disposte lungo lo svolgersi della prassi, offre una sorta di modello assimilabile come *pratica di studio* (un *medium* che indica "*cosa fare nel caso di*" al quale soggiace "*chi e come opera nel caso di*"), e, per mezzo dei contenuti linfatici e rivelatori, crea una molteplicità di ulteriori

consapevolezze personali, agenti sul piano psicologico-espressivo come *trasfert tout court*, investendo energicamente sul processo creativo: sia del compositore, sia dell'interprete, sia, direttamente, come logico, dell'improvvisatore.

Le quattro differenti prassi sono sempre in dialogo tra loro: improvvisazione come medium di ricerca e ritrovamento (ethos), improvvisazione come medium di composizione istantanea (logos), improvvisazione come medium di performance (pathos), infine improvvisazione come medium di manifestazione musicale alternativa alla rappresentazione (ethos-logos-pathos).

PRASSI

PRIMA FASE: ETHOS (PRINCIPIO E CONTENUTI).

RICERCA E RITROVAMENTO

analogia e relazione tra i quattro parametri musicali e i quattro centri-funzioni dell'essere

voce > suono: centro spirituale

corpo > ritmo: centro animale, sessuale

cuore > melodia: centro emotivo, sentimentale

cervello > armonia centro intellettuale, psicologico

Scoprire il tipo di rapporto che abbiamo stabilito con i centri dai quali siamo composti

- Perché suono?

- Cosa penso rappresenti la musica nella mia esistenza?

- Perché suono questo strumento?

Conosco come è fatto e le tradizioni dalle quali proviene?

- Qual'è il mio rapporto con la musica? E' (anche o esclusivamente) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da materiale musicale organizzato e pre-esistente? E' (anche o esclusivamente) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da tradizioni musicali? E' (anche o esclusivamente) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da stili e modelli musicali?

-Quali sono i miei talenti individuali e specifici di tipo personale e di tipo strumentale?

- Quali sono i miei limiti di tipo personale e di tipo strumentale?

SECONDA FASE: LOGOS (TECNICHE, SINTASSI, SCRITTURA,

CODICI E SIMBOLI - COMPOSIZIONE ISTANTANEA

- Quali linguaggi ho studiato? -Quali linguaggi conosco?
- Attraverso quali linguaggi sento esprimermi meglio?
- Quali tradizioni musicali conosco?
- Quali tradizioni musicali conosco passivamente grazie al contesto nel quale vivo e quali attivamente? E all'interno di esse, quali sono gli stili che sento più affini? - In quali mi sento identificato, in quali vorrei identificarmi e in quali mi identifico realmente?

TERZA FASE: PATHOS - PERFORMANCE

- Sono identificato in ciò che suono?
- Ho necessità/urgenza di esprimere questa identità verso l'esterno, attraverso attività concertistica?
- Cerco di essere qualcosa / qualcuno che mi piace o percepisco libertà ed autonomia espressiva e stilistica?
- In cosa o in chi mi sento identificato nell'azione musicale? E' sufficiente a gratificarmi e a favorire l'espressione del mio essere?

IMPROVVISAZIONE COME COMPOSIZIONE ISTANTANEA,
 MANIFESTAZIONE MUSICALE ALTERNATIVA ALLA
 RAPPRESENTAZIONE MUSICALE - Somma delle tre fasi esperienziali:
 ETHOS + LOGOS + PATHOS

METODO

Dopo un periodo iniziale di improvvisazioni spontanee senza struttura predefinita denominata tabula rasa, di iniziazione agli elementi, rivelatrice di talenti e limiti specifici e individuali, si comincia ad entrare in una logica metodologica, predisponendosi a delle improvvisazioni indirizzate, non libere, e cioè volte all'isolamento ed agli sviluppi della materia musicale, già con un'idea di soggetto parametrico protetto dagli altri, provando a svolgere un lavoro di concentrazione e isolamento dei singoli parametri messi in analogia coi nostri centri individuali e le relative funzioni.

PARAMETRI MUSICALI

1) TIMBRO

IDENTITA' DEL SUONO - IDENTITA' NEL SUONO

Timbro come puro evento sonoro alternativo e complementare al silenzio.

Elemento iniziatico e rivelatore, da cui si riconoscono le caratteristiche specifiche individuali, lo spirito e l'identità. E' la voce dell'individuo che si esprime, nel suo senso più ampio e profondo, che implica più consapevolezza di tipo personale e più conoscenze di tipo tecnico-strumentale (più tecniche, più voci diverse).

A) TIMBRO – IDENTITA': la mia voce individuale

B) TIMBRO -MASCHERA: tecniche di maschera e imitazione di altro da sé

C) TIMBRO – ALTEZZA – REGISTRO:

T1(grave) T2 (medio-grave) T3 (medio) T4 (medio-acuto) T5 (acuto)

D) TIMBRO TEMPERATO / NON TEMPERATO: nel primo caso si può condizionare il suono (es. T(C#) è per limitare nel temperamento (nota do diesis) l'effetto timbrico voluto. Nel secondo caso si possono usare maschere non temperate come evocazione (elementi naturali, materia, animali, tamburi, rumori, ecc)

Tutti i soggetti timbrici riguardano le tecniche (anche estese) di emissione/generazione/trasformazione del suono

2) RITMO

R1: discorsivo / narrativo, libero nello spazio. Sono figure collocate in uno spazio non finito e matematicamente suddiviso, come i suoni della natura e i linguaggi/idiomi di tutti gli esseri viventi.

R2: su pulsazione, unità – gravità. Sono figure collocate in uno spazio finito, uguale e costante creato da pulsazioni

R3: metrico, che evidenzia attraverso figure su di una pulsazione degli accenti-gravità, determinando cicli basati sulla ripetizione di queste figure e ne sfrutti la stabilità e la continuità

3) MELODIA

IDENTITA' INTERVALLARI vanno considerati elementi fondanti della melodia solo gli intervalli nel loro significato più puro (suoni legati ad altezze diverse), all'interno di uno spazio cromatico (temperato per gli strumenti accordati). Melodia dunque come sostantivo e non aggettivo, quando comunemente sottintende una relazione estetica di consonanza o di relazione più o meno stretta con un'armonia di tradizione temperata (modalità e tonalità). Naturalmente queste relazioni possono esserci, e con qualsiasi tipo di struttura polifonica si creano, anche solo per inerzia, ma non come "principio" né, tantomeno, "regola". Potremo definire il canto, in musica, come l'elemento testuale, paragonabile in tutto e per tutto ad un testo, e dunque l'intervallo assimilabile alla parola. Quando il testo deriva da conoscenze e regole provenienti dall'armonia il canto è di origine armonica (il fraseggio su progressione generalmente è di questo tipo), quando il

testo deriva da disciplina intervallare allora possiamo definire il canto melodico (il contrappunto, il fugato e naturalmente tutta la serialità si basano su questi principi). Nella scrittura può essere indicato un tema/soggetto melodico da inventare (M) oppure un tema melodico previsto (Mb2 per seconde minori, M2 per seconde, Mb3 per terze minori, M3 per terze maggiori, M4 per quarte, M#4 per quarte eccedenti, M5 per quinte, M#5 o Mb6 per quinte eccedenti e seste minori, M6 per seste maggiori, M7 per settime minori, MΔ7 per settime maggiori, M8 per ottave, Mb) per none minori ecc ecc. sino a M16). Il tema melodico può essere mono-intervallare o pluri-intervallare (ad es: Mb2+Mb6+M+7) e può essere indicato se quando ascendente (/) o discendente (al contrario)

4) ARMONIA

ARMONIA ARCAICA extra temperamento SEI ARMONIE del TEMPERAMENTO

- 1) Considerata nel senso più vasto e profondo, cioè la combinazione, sovrapposizione, giustapposizione, verticalizzazione più o meno casuale di eventi sonori risonanti.
- 2) O come concetto di gravità, magnete che polarizza gli eventi superiori
- 3) O come semplice/universale concetto di risonanza.

1) ARMONIE DELLA CIVILTÀ MUSICALE OCCIDENTALE TEMPERATA:

H1 MODALITA': le scale, relazione orizzontale-verticale tra gradi e gravità – modalità semplice / complessa

H2 TONALITA': legata ai principi del ruolo/funzione di ogni accordo (triadi perfette) all'interno delle progressioni modulante / non modulante, tonalità semplice / complessa

H3 POLITONALITÀ: combinazione/sovrapposizione/giustapposizione simultanea di più di un centro tonale

H4 PANTONALITÀ o tonalità de-funzionalizzata. Contenuti tonali (quasi sempre triadi) che si concatenano liberamente, senza preparazioni nelle modulazioni, spesso condizionate da una polarizzazione melodica

H5 CROMATICA: de-funzionalizzata, modelli (patterns) orchestrali verticali provenienti da tradizioni armoniche temperate (alternanza toni-semitoni)

H6 TIMBRICA: de-funzionalizzata modelli (patterns) orchestrali verticali non provenienti da tradizioni armoniche temperate (libera alternanza toni-s/toni, anche più di due semitoni vicini, clusters, ecc) con obiettivo esclusivamente timbrico-sonoro

PARAMETRI NARRATIVI

DINAMICA

da pppppp a fffff

CONTINUITA' (c) / DISCONTINUITA' (d)

rapporto suono/silenzio note suonate/note taciute lunghezza eventi e saturazione dello spazio sonoro sfruttamento propulsivo e vibrante delle pause

DENSITA'

ARTICOLAZIONE (a) / RAREFAZIONE (r)-

quantità (articolata e spaziale) densità eventi (articolata e spaziale)

IMPROVVISAZIONE E FORMA

- 1) TEMI / SOGGETTI da PARAMETRI MUSICALI // TEMI / SOGGETTI da PARAMETRI NARRATIVI
- 2) SEZIONI E TRANSIZIONI
- 3) VARIAZIONE CELLULE TEMATICHE
- 4) SVILUPPI SVILUPPO CONSEGUENTE SVILUPPO CONTRASTANTE
- 5) OCCUPAZIONE DELLO SPAZIO SONORO
- 6) IMITAZIONE E COMPLEMENTARIETA'
- 7) TRASFORMAZIONE E TRANSIZIONI
- 8) DRAMATURGIA
- 9) STRUTTURE PARAMETRICHE
- 10) STRUTTURE NARRATIVE
- 11) STRUTTURE EVOCATIVE
- 12) STRUTTURE PARAMETRICO/EVOCATIVE
- 13) STRUTTURE MORFOLOGICHE e SCHEMI NARRATIVI
- 14) INTERPLAY: EQUILIBRI E GEOMETRIE
- 15) SIMBOLI

EVOCAZIONI

Parole che disciplinano in maniera rapida ed inequivocabile l'azione dell'improvvisatore. Allo scopo di rendere l'evocazione il meno possibile soggettiva ed interpretabile, o comunque non esclusivamente percettiva, l'obiettivo delle evocazioni è di

1) riferirsi più o meno direttamente ad uno dei quattro parametri musicali (cosa dire), ad es: luminoso (timbrico), danza (ritmico), minore (melodico), locrio (armonico)

2) riferirsi più o meno direttamente ad uno dei tre parametri narrativi condizionando la semantica e la drammaturgia (come dire), ad es: spezzato, denso, continuo, articolato, discontinuo, sparso, rarefatto, minimalista, tutti, ecc ecc.

3) Condizionare (favorire) il gesto (essere strumento), attraverso un preciso approccio tecnico strumentale (come dire), ad es: leggero, staccato, legato, al ponte, sulla corda, pizzicato, percussivo, ecc.

4) Condizionare (favorire) una direzione espressiva (-mettersi nelle condizioni di essere), per raggiungere (favorire) temperature emotive e pathos senza lunghissimi momenti di ricerca e ri-trovamento. Ad es: fermo, deciso, tenebroso, elegiaco, gioioso, misterioso, semplice, astratto, nervoso, limpido, ecc.

Ci sono alcune evocazioni -estremamente efficaci- che contengono intrinsecamente potenzialità di più tipi (allegro, grave, maestoso, ecc).

L'applicazione del *sistema evocativo* ci porta ad individuare ed estrapolare dalle strutture testuali alcune parole chiave da sfruttare come elemento di disciplina narrativa, parametrica, tecnica ed espressiva.

TECNICHE FORMALI NARRATIVE MUSICALI ed EXTRA-MUSICALI

TEMI tradizionali

SEZIONI SOGGETTI PARAMETRICI

SOGGETTI NARRATIVI

SVILUPPO CONSEQUENTE

SVILUPPO CONTRASTANTE

OCCUPAZIONE DELLO SPAZIO SONORO

IMITAZIONE E COMPLEMENTARIETA'

TRASFORMAZIONE E TRANSIZIONI

DRAMATURGIA

STRUTTURE PARAMETRICHE

STRUTTURE NARRATIVE STRUTTURE EVOCATIVE STRUTTURE RITMICHE

STRUTTURE MELODICHE STRUTTURE ARMONICHE SCHEMI NARRATIVI

STRUTTURE / SCHEMI MORFOLOGICI STRUTTURE TESTUALI ALTRE FORME

NARRATIVE / SEMANTICA MUSICALE (omotopia, isotopia, semi, lassemi e classemi)

LINGUAGGI, IDIOMI, STILI

- Linguaggio e meta/linguaggio

-Grammatica e sintassi dell'improvvisazione

-Tradizioni e modelli di riferimento

DIALOGO MULTIDISCIPLINARE

SEMANTICA UNICA

contrasto e didascalìa

SEMANTICA MULTIPLA

a) contrasto e didascalìa

b) parallela

SEMANTICA MISTA

contrasto e didascalìa

SEMANTICA PARALLELA

Sovrapposizione / giustapposizione

Contrasto / didascalìa

PROVA D'ESAME I ANNO

Performance in gruppo comprendente una improvvisazione spontanea e 6 brani (da eseguire 3)

1a) IMPROVVISAZIONE SPONTANEA TABULA RASA

1b) STRUTTURA MORFOLOGICA PARAMETRICO EVOCATIVA

2) UNA IMPROVVISAZIONE SU STRUTTURA MORFOLOGICA da BRANO TRADIZIONALE ITALIANO o NORD EUROPEO o EST EUROPEO o SUD EUROPEO

(sorteggiato un brano sui due scelti dai quattro potenziali complessivi)

3) UNA STRUTTURA MORFOLOGICA DA SONGSBOOK AMERICANO '900 (nord e sud) o STRUTTURA MORFOLOGICA da brano di TRADIZIONE JAZZ IDIOMATICO (Swing / Bebop / Modern) **(sorteggiato un brano su due)**

4) UNA STRUTTURA MORFOLOGICA DA BRANO DI TRADIZIONE JAZZ CONTEMPORANEO (o dal periodo dell'ultime avanguardia o dalle varie contaminazioni idiomatiche e di evoluzione/sofisticazione parametrica -soprattutto ritmiche e/o armoniche-)

(sorteggiato un brano su due)

PROVA D'ESAME II ANNO

comprendente 4 brani originali ββted una performance multimediale

1) IMPROVVISAZIONE SPONTANEA TABULA RASA

2, 3, 4) TRE COMPOSIZIONI ORIGINALI basate sul dialogo tra morfologia e scrittura tradizionale (brani devozionali-ispirativi-celebrativo-commemorativi, sorteggiate due strutture su tre)

5) PERFORMANCE MULTIDISCIPLINARE